

Summary
S.I.Strilets'***Innovative Thinking as a Necessary Component in the Formation of Future Professional***

It is mentioned in the article that today we can observe significant changes in organization of education, choice of content, forms and methods. Innovative activities and other creative processes led to increased attention to innovative thinking, unique to the creative mind. An attempt to understand why it is needed to build innovative thinking student was made. The assumption that it is necessary for any specialist as it helps to find new, original solutions of professional problems was put forward.

Keywords: *innovation activity, standardization of education, innovative thinking, creative thinking, new standard of thinking.*

Дата надходження статті: „10” серпня 2011 р.

УДК 371.3:786.2

Ю.Г.ТАРЧИНСЬКА,
кандидат педагогічних наук
(м.Рівне)

Методичні підходи до формування техніки гри у бетховенському стилі піанізму

У статті висвітлюються питання раціонального формування фортепіанно-виконавських навичок як свідомого опанування їх взаємозумовленими та взаємозалежними компонентами; визначається зміст прийомів гри, засвоєння яких створює умови ефективної технічної підготовки виконавця; наведені приклади їх доцільного напрацювання у бетховенському стилі піанізму.

Ключові слова: *фортепіанно-виконавські навички, методи раціонального формування техніки гри, стиль, способи стилевідповідного звуковидобування.*

Постановка проблеми в загальному вигляді... Професійна діяльність виконавця на будь-якому музичному інструменті пов'язана з досить складними психофізіологічними процесами роботи нервової системи людини. Ця діяльність потребує найперше високої міри особистісного та загальномузичного розвитку інструменталіста. Сам процес виконання повинен супроводжуватися налагодженою роботою волі, уваги, відчуттів, сприйняття, мислення, пам'яті, уяви. Запорукою ж успішності втілення музикантом художніх намірів є бездоганна узгодженість його тонких фізичних рухів.

Саме питання розвитку техніки ігрових рухів були найполемічнішими в історії виконавського мистецтва. Тривалий пошук раціональних методів формування техніки гри на інструменті в різні періоди у різних школах та напрямках обумовлювався як складністю процесу технічного розвитку виконавця, так і еволюцією наукових досягнень стосовно цієї проблеми.

Історія даного питання показує, що пошук оптимальних методів технічного розвитку, зокрема піаніста, по суті завжди був пов'язаний із вибором предмета спрямування свідомості: виявлення найдосконаліших форм ігрових рухів; максиміальна увага до звукового результату при інтуїтивному налагодженні слухо-рухового зв'язку; пріоритетність звукового результату з використанням додаткової уваги до рухової сторони виконавських дій.

Сучасне розуміння необхідності досягнення єдності технічного й художнього розвитку виконавця як гармонійного поєднання його музично-художнього виховання з формуванням „цілеспрямованої” (на звуковий результат) та „доцільної” (обумовленої завданням фізичної зручності) техніки ґрунтується на вагомих дослідженнях принципів рухової активності людини (П.Анохін, М.Бернштейн, В.Зінченко, Л.Чхаїдзе та ін.). Внаслідок цього питання свідомого підходу до „слухової” та „рухової” складових методу опанування ігрових прийомів перестало бути дискусійним у фортепіанно-методичних працях. Водночас важливим залишається завдання уточнення змісту процесу усвідомленого формування рухового складу ігрових дій, а також завдання визначення кола тих піаністичних навичок, опанування якими прискорюватиме технічний розвиток виконавця.

Чітко зрозуміти умови оптимального формування виконавських навичок дозволяє аналіз живого руху видатного дослідника мозку ХХ ст. М.Бернштейна, а саме тих закономірностей, що лежать в основі механізмів утворення рухової навички [2].

У роботах вченого зазначається, що перед початком певної цілеспрямованої діяльності в мозку створюється **внутрішня модель мети** („образ передбачуваного майбутнього”), тобто образ майбутньої дії, результату, на досягнення якого і спрямована дана дія. Цей образ і є вищим суддею та регулятором, що впорядковує способи досягнення (рухи) у часі та просторі.

Забезпечення такого регулювання здійснюється за допомогою **замкненого кола управління**, що ґрунтується на обробці та передаванні інформації про відповідність своїх рухів меті, що досягається. Тобто, отримувані через органи відчуттів сигнали (сенсорні) про хід виконання дії зіставляються з її образом і закріплюються (або ж гальмуються) за руховими імпульсами як відповідні (чи не відповідні) внутрішній моделі мети. Таким чином поступово складається сенсомоторна система, в якій точно скоординовані сенсорні корекції стосовно різних елементів рухової активності.

В інструментальному мистецтві в інтегральному образі діяльності скоординовані: обумовлена музичним завданням мета виконавської дії та руховий склад необхідних ігрових прийомів. Успішність формування інструментально-виконавських навичок, відповідно, досягатиметься завдяки наявності якомога чіткіших слухового образу та образу виконавських рухів.

Стосовно методів формування музично-слухових уявлень у музичній педагогіці існують вагомі напрацювання. Питання ж створення образу раціональних ігрових прийомів на перший погляд може викликати сумнів.

Тим не менше, ефективний шлях формування образу рухового складу прийомів гри допомагають визначити положення дослідників проблем руху з точки зору психології Н.Гордєєвої та В.Зінченка [4]. Науковці відзначають таку властивість сформованого сенсомоторного образу, що виявляється у придатності даного образу для регуляції нових дій. Він може ефективніше виконувати роль регулятора щодо того чи іншого класу рухів. Обсяг цього класу, звичайно, обмежений: сформований образ не може бути придатним для всіх випадків життя, але, побудований, він виявляється інваріантним до деякої множини виконуваних дій [4, с.123].

Отже, одне із завдань оптимального опанування прийомів гри полягає у виявленні спільності керуючих рухами корекцій вже відомих дій та нових.

В опануванні прийомів гри можна спиратися на руховий досвід індивіда з різних сфер його життєдіяльності. Варто лише співставляти потрібну піаністичну дію із знайомими типами рухів, у яких відчуття, потрібні для фізично зручного її виконання, є яскраво вираженими, добре випробуваними.

Інваріантність інтегрального образу діяльності до деякої множини виконуваних рухів дозволяє виявити не лише оптимальний спосіб опанування конкретних прийомів гри, а й умови ефективної технічної підготовки виконавця в цілому. Логічно зауважити, що для цього потрібно з'ясувати зміст тих ігрових навичок, сутнісні характеристики яких виявлятимуться варіативно у всій різноманітності виконавської техніки піаніста.

Прогресивна фортепіанно-педагогічна практика визнає: одним із головних напрямів процесу формування досить складної системи виконавських навичок піаніста повинне бути його звукове виховання. Так, Є.Тімакін [7] з цього приводу зазначає: „Музика – мистецтво у звуках. Тому міра засвоєння всіх піаністичних навичок, а також один з головних критеріїв якості виконання (як найелементарніших п'єс, так і складних творів) полягає у звуковому результаті”.

Думку про пріоритетність формування звукотворчої культури виконавця при опануванні ним піаністичної майстерності підтверджує і висновок, що міститься у науковому дослідженні з проблем фортепіанно-виконавської теорії В.Сраджева [6, с.62]. Автор наголошує, що головною руховою корекцією в управлінні виконавськими діями інтерпретатора музичного твору є якісні характеристики отриманого звукового результату.

Отже, навички звукотворення є основою виконавської техніки.

Відповідно до основних характеристик фортепіанного інтонування навички звукотворення узагальнюються або типологізуються на рівні окремих способів видобування звуків на інструменті. У цих ігрових прийомах зберігаються завдання вираження музичного змісту, адже тут можуть поєднуватися всі типові ознаки виконавських засобів виразності.

Формально художньо-ігрові навички узагальнюють до типологічної шкали штрихів, динаміки гучності, змінної темповості, різних способів використання педалі. Водночас сферу цих засобів виразності зараховують у музикознавстві до стилевих ознак поряд з іншими важливими аспектами структури музичного стилю: музичним тематизмом, музичною мовою, музичною формою. Таким чином, органічний зв'язок всіх стилевих елементів спонукає до всебічного вивчення історично усталених особливостей мистецтва фортепіанної вимови, стилєвої специфіки її еволюції. Тому й узагальнення щодо різних параметрів способів звуковидобування мають стосуватися певного музично-стильового середовища.

Узагальнене осмислення взаємозв'язку та взаємозалежності компонентів способів стилєвідповідного звуковидобування відповідатиме реальним завданням оптимального формування фортепіанно-виконавської техніки, оскільки дозволить вільно оперувати засвоєними знаннями і навичками відповідно до подальшого втілення конкретних інтерпретаційних рішень.

Сам процес напрацювання даних художньо-ігрових прийомів повинен супроводжуватись дотриманням згідно з положеннями психофізіології послідовності етапів формування навичок звуковидобування, коли на початку опанування потрібної виконавської дії визначається її мета,

обумовлена музичним завданням, далі руховий склад необхідних ігрових прийомів з наступним вирішуванням поставленого завдання для випробування тих відчуттів, що становитимуть основу сенсорних корекцій навички.

Конкретизація методів здійснення узагальнень при виявленні особливостей поєднань виразних засобів певного музичного стилю та відповідних виконавських ресурсів обумовлюватиметься змістом роботи у тому чи іншому інструментальному курсі: ескізне опрацювання якомога більшого числа музичних творів, звернення до аналогій та порівнянь тощо. Важливо, щоб головним завданням залишалося свідоме опанування зазначених зв'язків. При цьому не обов'язково вивчати твори всіх наявних композиторських шкіл. Із збільшенням міри підпорядкованості стильових елементів зростає їх „універсальність”. Тобто, відносна другорядність таких стильових компонентів, як способи звуковидобування, посилюють їх значення інваріанта для звукотворчості. Враховуючи це та факт спорідненості фонічних ідей фортепіанних стилів, в інструментальному класі варто опановувати типові засоби виразності стилів, визначальних для розвитку піанізму.

Одним із таких стилів наприкінці XVIII – початку XIX століття постає фортепіанна спадщина німецького композитора Л.Бетховена. Творчість митця започатковує напрям так званого „героїчного” піанізму.

Добре зрозуміти загальну вимогу щодо бетховенського туше допомагає ознайомлення з власною манерою гри видатного музиканта. Вона, як зазначають дослідники [1, с.124–127; 8, с.174–176; 5, с.257–260], відзначалася простотою, глибоким та сильним почуттям. Для Бетховена фортепіано перетворювалося на маленький оркестр, деякі пасажі справляли враження могутніх потоків, лавин звучностей.

Композитор не дотримувався панівної на той час доктрини про необхідність грати самими пальцями. В організації піаністичного апарату він значно випередив свою епоху. Деякі вправи Бетховена, зафіксовані у його нотних зошитах та книгах ескізів, не можна виконати ні затисненою, ні надто розслабленою рукою. Бетховен великого значення надавав використанню її ваги й сили, цілісним рухам піаністичного апарату.

Процес безпосереднього засвоєння основного способу звуковидобування у бетховенському стилі піанізму може допомогти скоригувати-вдосконалити або ж власне і опанувати раціональну „постановку руки” на фортепіано. Для цього, насамперед, важливо усвідомити особливості прийому гри, що розвиває відчутну опорність пальців та доцільне використання всіх ресурсів піаністичного апарату.

Через „питому вагу” бетховенського звука, який Л.Гаккель асоціює безпосередньо зі „скульптурним матеріалом” [3, с.226], кисті та пальцям виконавця творів композитора часто доводиться витримувати навантаження, що йдуть від великих ланок піаністичного апарату. Тому їх положення при грі має бути пружним, зібраним і водночас еластичним.

Пальцевий рух-взяття клавіші є найприроднішим, зручним та ефективним для втілення багатьох звукових завдань фортепіанно-виконавської мови. У даному способі звуковидобування, що найчастіше застосовується в зв'язному виконанні – *legato*, рух пальця в долоню або „на себе” не призводитиме до зайвого напруження кисті й руки, коли опора пальця на клавішу буде сприйматися як „зачеплене” зависання на ній вільної руки. Тобто, коли м'язеві згинання, що локалізуються у пальцях та кисті, будуть врівноважуватися прагненням до розгинання м'язів плеча й частково передпліччя.

Підготовка до опанування цього руху може відбутися вже на рівні певних потрібних асоціацій: перебирання струн гітари, арфи тощо; викликання у пам'яті звичного звільнення руки від втоми та напруження після тривалого навантаження шляхом витягування її м'язів від плечового суглобу (до відчуття розгинання й розтягування м'язів додається відчуття розтягнення суглобів, особливо плечового).

Також перед виконанням зазначеного способу звуковидобування можна випробувати реальне відчуття ваги зависаючої на кінчику пальця звільненої від напруження руки. Для цього потрібно подушечкою другого або третього пальця (можна декількох) зачепитися за горизонтальну опору (нею може бути виступ відкритої кришки клавіатури фортепіано, будь-яка інша стійка опора, розташована приблизно на рівні або вище плеча). Утримуючи так, наприклад, праву руку, – звільняти її від напруження, відводячи в сторону лікоть, ніби протягуючи по грифу скрипки смичок праворуч. Добре також при цьому було б відчутти й м'язи спини.

Виконуючи даний прийом на фортепіано, – зберегти відчуття опори і „зачеплення” подушечки пальця за клавішу та цілісності дій руки, що одразу після моменту звуковидобування налаштовується на рух, яким починається відведення її від корпусу та розгинання-розслаблення. Міра активності першої та другої фаланг пальця при взятті клавіші в описуваному способі гри є визначальною для характеру звучання (передусім гучності) тону.

Контроль за правильною організацією даного виконавського прийому повинен здійснюватися постійно, доки раціональні рухи піаністичного апарату, зручність видобування глибокого,

позбавленого різкості, „політного” звуку не виникатимуть автоматично, не стануть природною реакцією на відповідні звукові завдання.

Сучасна методика підтверджує, що ігровий прийом **взяття** клавiші актуальний для будь-якого виду техніки, тобто для будь-якої фактури. Це можуть бути акордові послідовності, окремі інтервали і тони, гамоподібні пасажі, арпеджіо тощо. Застосування такого способу гри буде доречним скрізь, де є можливість і час опертися пальцем на клавiшу.

Висновки... Детальну характеристику типових туше, застосовуваних у виконанні фортепіанних творів композитора, містять науково-методичні рекомендації автора статті „Формування раціональних прийомів гри на фортепіано (на прикладі творчої спадщини Л.Бетховена).” – Рівне : РДГУ, 2010. – 39 с. Важливо пам'ятати, що їх опанування не можна проводити на суто формальній основі. У такому випадку ці прийоми ризикують перетворитися на музично-художні штампи. Дані ігрові вміння мають формуватися внаслідок художньо-пізнавальної, дослідницької діяльності музиканта, у тісному зв'язку всіх їх компонентів – художнього й технічного порядку, постійно „апробовуватись”, вдосконалюватись в інтерпретації. Це дозволить інструменталісту глибше і повніше опановувати мистецтво гри на фортепіано, надаватиме задумам більшої логічності і завершеності, у значній мірі полегшуватиме орієнтування в незнайомому творі, скорочуватиме час його розучування.

Список використаних джерел та літератури:

- 1.Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учебник / А. Д. Алексеева. – [в 3-х ч., Ч.1 и 2]. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1988. – 414 с.
- 2.Бернштейн Н. А. Биомеханика и физиология движений: Избранные психологические труды / ред. В. П. Зинченко. – М. : Воронеж, 1977. – 604 с.
- 3.Гаккель Л. Е. Миражи исполнительства / Л. Е. Гаккель // Музыкальная академия. – 1998. – № 3–4. – С. 225.
- 4.Гордеева Н. Д. Функциональная структура действия / Гордеева Н. Д., Зинченко В. П. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 208 с.
- 5.Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавiшно-струнних інструментах : навч. посіб. / Н. Б. Кашкадамова. – Тернопіль : СМП „Астон”, 1988. – 299 с.
- 6.Сраджев В. П. Проблемы развития фортепианной техники / / В. П. Сраджев ; Ташкент. ин-т культуры. – Ташкент : Фан, 1987. – 118 с.
- 7.Тимакин Е. М. О значении звукового воспитания в пианистическом развитии / Е. М. Тимакин // Музыкальная академия. – 1997. – № 1. – С. 110–111.
- 8.Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена (фрагменты) / Э. Фишер // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.8 / сост. и ред. Я. Мильштейн. – М. : Музыка, 1977. – С. 164–198.

Аннотация

Ю.Г.Тарчинская

Методические подходы к формированию техники игры в бетховенском стиле пианизма

В статье освещаются вопросы рационального формирования фортепианно-исполнительских навыков как сознательного овладения их взаимообусловленными и взаимозависимыми компонентами; определяется содержание приемов игры, усвоение которых создает условия эффективной технической подготовки исполнителя; приведены примеры их целесообразной выработки в бетховенском стиле пианизма.

Ключевые слова: фортепианно-исполнительские навыки, методы рационального формирования техники игры, стиль, способы стилесоответствующего звукоизвлечения

Summary

J.H.Tarchynska

Methodical Approaches to Technique's Formation of Performance in Beethoven's Piano Style

The issues of piano performing skills' rational formation are highlighted in the article as conscious mastering of their co-creative and interdependent components; the content of performance's methods are defined, mastering of which creates conditions for effective technical preparation of a performer; the examples of their important mastering in Beethoven's piano style are given.

Key words: piano performing skills, methods of performing technique's rational formation, style, means of a corresponding sound forming.

Дата надходження статті: „31” серпня 2011 р.